

معنى استمرار العمل الفني في التاريخ



د. نيفين الكيلاني (*)

لابد من الإشارة التمهيدية في صدر هذا البحث إلى اقتران "جنس العجيب" عموماً بجنس "حكاية الجن" (١). وواقع الأمر أنه لا تعدو "حكاية الجن" أن تكون إحدى صور "العجيب"، لكن لا تحدث في الواقع فوق - الطبيعة أي مفاجأة. فلا نوم مائة سنة، ولا الذنب الذي يتكلم، ولا عطايا الجن السحرية (هذه بعض عناصر "حكايات برولت").

من المعروف أن النوع "العجائبي" يدوم زمن تردد مشترك بين القارئ والشخصية. فلا بد أن يقرر القارئ والشخصية ما إذا كان الذي يدركه كلمة واحدة راجعاً إلى "الواقع" كما هو موجود في نظر الرأي العام، أم لا. في نهاية القصة، مع ذلك، يتخذ القارئ، إن لم تكن الشخصية، قراراً. فيختار هذا الحل أو ذاك؛ ومن هنا يخرج من العجائبي. فإذا قرر أن قوانين الواقع تظل غير ممسوسة، وتسمح بقبول قوانين جديدة للطبيعة، يمكن تفسير الطبيعة من

(*) أستاذ نقد الباليه المساعد بأكاديمية الفنون .

¹ ترفيتين تودوروف، "مخل إلى الألب العجائبي"، ترجمة الصديق بو علام ومراجعة محمد برادة، القاهرة، دار شرقيات، ١٩٩٤، ص ٥٧-٦٦.

خلالها - دخلنا عندئذ في جنس "العجيب".

فالعجائبي في ضوء هذا يحيا حياة ملوذا بالمخاطر، وهو معرض للتلاشي في أي لحظة. وهو ينهض على الحد الفاصل بين نوعي العجيب والغريب، من دون أن يكون جنسا مستقلا بنفسه. ويبدو أن واحدة من أعظم حقب الأدب فوق - الطبيعية، وهي حقبة "الرواية السوداء"، تبرهن ذلك بالفعل، يتميز عموما اتجاهان، في داخل "الرواية السوداء":

أ. اتجاه فوق - الطبيعي المفسر (ويمكن أن يقال إنه اتجاه "الغريب"، كما يظهر في روايت كلارا ريفيس أن راد كليف .

ب. واتجاه فوق - الطبيعي المقبول (أو اتجاه "العجيب"، الذي يضم آثار هوراس والبول، م. ج. لويس وماثوران).

فهنا لا يوجد "العجائبي" بحصر المعنى بل هما جنسان متجاوران. يحدث الأثر العجائبي فعلا لكن خلال جزء من القراءة وحسب. فقبل أن نتحقق من أن كل ما وقع يمكن أن يفسر عقلانيا، عند "أن راد كليف"، وقبل أن نتحقق من أن الوقع فوق - الطبيعية لن تفسر، عند "لويس" فحالما يتم الكتاب - نفهم - في الحالين - أنه لم يكن هناك من "عجائبي".

قد يتساءل سائل عن مدى صمود تعريف للجنس يدع الأثر "يغير جنسه" بفعل مجرد جملة مثل: "في تلك اللحظة، استيقظ ورأى جدران حجرته..". لكن لا مانع من حسابان "العجائبي" جنسا "متلاشيا" - ولا وجود لشيء استثنائي في مقولة كهذه. فالتعريف الكلاسي للزمن الراهن مثلا يصفه في صورة "حد

خالص" بين الماضي والمستقبل، وهذه المقارنة هي مقارنة دالة؛ إذ إن "العجيب" يطابق ظاهرة مهجورة لم تُرَ بعد قط، وأتية: أي أنه يطابق مستقبلاً، ومقابل ذلك في الغريب، حيث يرجعه بما لا يقبل التفسير إلى وقائع معروفة، إلى تجربة موجودة قبلاً، ومن ثم إلى الماضي. وأمّا العجائبي بالذات، فالتردد الذي يطبعه لا يمكنه أن ينهض بداهة إلى الراهن.

تظهر هنا مشكلة "وحدة الأثر". نأخذ هذه الوحدة مسلمة تجرى بسهولة وتصرخ: ياله من تدنيس حالما تمارس قطائع في أثر ما (حسب تقنية Reader's digest). غير أن الأمور أعقد من ذلك، ففي المدرسة حيث جرب كل منا الأدب، لأول مرة، وهو إحدى أكثر التجارب تأثيراً، لا يقرأ المرء أثراً إلا من "قطع مختارة" أو "مقتطفات" أو "مختارات". إن نوعاً من "التقديس" للكتاب ما يزال حياً. فيتحول الأثر إلى موضوع نفيس وجامد، وإلى رمز للامتلاء. تصبح القطيعة مرادفاً للخصاء. فكم كان موقف "خليبينيكوف" طليقاً وهو يؤلف قصائد من قطع قصائد سابقة، أو وهو يحث المحررين بل والطباعيين على تنقيح نصه. فوحدة تماهي الكتاب مع الذات تفسر رعب القطيعة.

حالما نتفحص أجزاء من الأثر على حدة أو منعزلة يصير في الوسع وضع نهاية القصة بين قوسين مؤقتاً؛ مما يسمح بضم عدد كبير جداً من النصوص إلى "العجائبي". والطبعة الراجحة حالياً (للمخطوطة التي عثر عليها في سرقسطة) تقدم مثالا جيداً عن ذلك: يرجع الكتاب إلى العجائبي إذا ما حذفت

نهائيه التي يوجد فيها التردد مقطوعاً. لقد كان (شارل نودبيه)، أحد رواد "العجائبي" في فرنسا - على وعي كامل بهذه الحقيقة وهو يعالجها في واحدة من قصصه القصيرة، "إنيس دولاس سبيراس". فهذا النص مؤلف من جزأين متساويين؛ ونهاية الجزء الأول نتركنا في حيرة بالغة؛ إذ لا نعرف كيف نفسر الظواهر الغريبة التي تعترض. بيد أننا، لسنا مهتمين كذلك لقبول فوق - الطبيعي مثل الطبيعي. فالسارد يتردد بين مسلكين: أن يقطع قصة هنا (يبقى في العجائبي)، أو أن يستأنف وبالتالي يغادره.

أما بالنسبة إليه، فإنه يعلن للسامعين أنه يفضل التوقف معللاً الأمر كالتالي: "كل انفراج آخر للعقدة سيكون معيباً في قصتي؛ لأنه سيغير طبيعتها".

مع ذلك من الخطأ القول بأن العجائبي لا يمكنه أن يوجد سوى في جزء من الأثر. فهناك من النصوص ما يحافظ على الالتباس حتى النهاية؛ مما يعني كذلك: أبعد أو فيما وراء حتى إذا أغلق الكتاب. تقدم لنا رواية "هنري جيمس" على "دورة اللولب" مثلاً لافتاً. فالنص لا يسمح بالقطع فيما إذا كانت الأشباح تسكن الملكية العتيقة، أو أن الأمر يتعلق بهلوسات المعلمة، ضحية المناخ للمخيف الذي يحدق بها. وتقدم قصة "بروسبر مريبة"، "فينوس إيل"، في الأدب الفرنسي مثلاً كاملاً لهذا التردد. يبدو على التمثال أنه ينبغي حياً ويقتل متزوجاً جديداً. إلا أننا نبقى من ذلك عند "يدو" ولا نبلغ اليقين أبداً.

لا يمكن إقصاء العجيب والغريب عن دراسة العجائبي. فهما الجنسان اللذان يتركب منهما. لكن لا ننسى كذلك، كما يقول (لويس فاكس) أن الفن

العجائبي المثالي يعرف كيف يحافظ على نفسه من الحيرة أو التردد؛ "إذا، فلنقترب أكثر بنظرنا من هذين الجارين. ولنلاحظ أن جنساً فرعياً عابراً ينبغي من في الحالتين، بين العجائبي والغريب من جهة، وبين العجائبي والعجيب من جهة أخرى، هذان الجنسان الفرعيان يتضمنان الآثار التي تبقى على التردد العجائبي طويلاً، غير أنها تنتهي أخيراً في العجيب أو في الغريب."

مفهوم التجديد الفني

إن إعادة الصياغة أو تجديد الرؤية الفنية للأعمال الكلاسيكية في عالم الباليه هو إحياء للشجار القديم بين الأقدمين والمجددين. ومن المعروف أنه قد نشأت في عصر "دریدن" معركة جدلية عرفت باسم "معركة القدماء والمحدثين"، انقسم فيها الرأي بين من يرون أن خير أدباء اليونان والرومان قد اهتدوا إلى كل ما يريد المجددون تحقيقه، وبين من يعتقدون أن الأدب، شأنه شأن غيره من الفنون والعلوم - قادر على أن يتطور متقدماً، فيجاوز كل ما بلغه أبناء العصور القديمة. ولم يكن "دریدن" في هذه المعركة شديد التطرف، وإنما قدم آراءه في اعتدال وتسامح مؤيدا جانب المحدثين. فقد كان يهمه أن يرى الأثر الأدبي جيدا في ذاته أكثر مما يهمه انسجام الأثر الأدبي مع نظرية موضوعه في الفن الجديد. وقد أسعفه التجدد في نوقه وضروب اهتمامه على أن يستجيب لأنواع مختلفة من الإجابة الأدبية والمذاهب الفنية، وبذلك توافرت لديه الميزة الكبرى التي تليق بالناقد التطبيقي الجيد، أي قدرته على أن يقرأ الأثر الأدبي بفهم كامل، يقبل على الأثر من دون نفور.

كتب دريدن مقالا عنوانه: "مقال في الشعر المسرحي". وهذا المقال في صورة حوار بين أشخاص أربعة يتحدثون - على التوالي - عن مزايا المسرحية القديمة والمسرحية الحديثة (مسرحية عصر العودة) والمسرحية الفرنسية الكلاسيكية المحدثّة بنيت القرن السابع عشر، ومسرحية "العصر الأخير" - يعني عصر شكسبير. وإجراء الحوار بين أربعة أشخاص مختلفين يمثل كل منهم نظرة مباينة لنظرة الآخرين، ويقول في تأكيد نظريته كل ما عنده، شاهد على تسامح دريدن، وعلى ميل فكره إلى البحث والتقصي. ومع أنّ المقال الحوارى يحتوي حديثا في شؤون نظرية، فإنّ محور الاهتمام فيه إنما هو الجانب العملى التطبيقي، أي كيف يمكن للكتاب المسرحيين أن ينتجوا خير المسرحيات.

وقد اختارت كاتبة هذه السطور نموذجا جديدا لم يتطرق إليه البحث من قبل، وهو باليه "سندريللا" الذى "يعتمد على معالجة أدبية لقصص الأطفال للكاتبة الروسية "ليديا باشكوف" المستوحاة من الأدب الصينى القديم، ويرجع الباحثون أقدم نص أدبى لهذه القصة إلى القرن التاسع الميلادى"^(١). كما قدمت له معالجات عدة على مسرح الباليه. وكان العرض الأول "فى لندن عام ١٨٢٢ على هيئة عرض تمثيلى صامت بمصاحبة بعض الرقصات على مقطوعات موسيقية متنوعة، ولم تذكر المراجع اسم المخرج أو المؤلف

(١) International Dictionary Of Ballet.

الموسيقى"^٢؛ "ثم في عام ١٨٩٣ قدمها كل من "بتي باه" و"إيفانوف" و"تشكيتي" على مسرح"^(٣) المارينسكي بسان بطرسبرج بموسيقى البارون بوريس بيبنهوف. وقدمها على مسرح المارينسكي أيضاً عام ١٩٤٥ المصمم زاخاروف موسيقى بروكوفيف.

ويعد هذا الشكل أو هذه الرؤية الفنية هي المرجع الذي اعتمدت عليه معظم التغييرات في التصميم الحركي، وهي الأساس، أو عناصر العرض الأساسية الأخرى مثل الموسيقى وعناصر التشكيل. إلا أن معظمها يدور في الإطار الكلاسي المعهود لعروض الباليه الكلاسي. كما أن معظمها يقدم على موسيقى "بروكوفيف". وقدم المصمم الإيطالي المعاصر "ريناتو زانيلاد" عام ١٩٩٢ بالباليه "سندريللا" على موسيقى "ريتشارد شتراوس"، أداء فرقة بالباليه ستراسبورج، وتصميم ملابس وديكور للفنان "كريستيان لاکروا"، وهو مصمم الأزياء المعاصر المعروف.

يُعد هذا العمل التجربة الوحيدة "لريتشارد شتراوس" في التأليف الموسيقي للباليه حيث اشتهر بموسيقى "الفالس".

تتناول كاتبة هذه السطور نموذجين للرؤى الفنية العديدة التي قدمت بهذا العمل أ- الأولى الكلاسيكية المعتادة، التي قدمها ماريوس بيتي با والثانية لزخاروف التي تقدمها أغلب فرق الباليه الكلاسيكية على موسيقى بروكوفيف؛

² International Dictionary Of Ballet

^(٣) سيريل بومون، "روائع الباليه وأعلامه"، الجزء الأول، ترجمة أحمد رضا محمد، الدار المصرية للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٦٦ - ص ٢٨٢.

فكر وإبداع

ب- وأما الثلاثة فهي الرؤية التي قدمها المخرج "ريناتو زانيللا" وذلك لاختلافها كثيراً في تناول من حيث التسلسل الدرامي أو الموسيقي وأيضاً عناصر التشكيل الأخرى من أزياء وديكور وإضاءة.

سندريلا ماريوس بيتي با

باليه سندريلا قام بتصميم الرقصات كل من ماريوس بيتي باه وتشيكيتي وايفانوف. فقد قُدم أول مرة على مسرح المارينسكي بسانت بطرسبرج في ديسمبر ١٨٩٣^(١)، وهو يتكون من ثلاثة فصول عن قصة الكاتبة الروسية "ليديا باشكوف".

يبدأ الفصل الأول برقصة في المطبخ. تقوم بأداء الفتيات بقيادة (جينى) وهى طباخة بمنزل سندريلا؛ وفجأة يرق الجرس لتأمرهن بالعودة إلى العمل. وتدخل الأختان أوديت وألوازا. تبحثان عن سندريلا لتعاونهما في الاستعداد للذهاب إلى الحفل الذى سيقام فى قصر الأمير. وتدخل سندريلا حاملة حزمة من الحطب. فتأمرها إحدى الأختين بترك ما تفعله حتى تساعداه. وتمثل سندريلا لأوامرهما.

تؤدى كل من الأختين رقصة تسخران فيها من سندريلا وملابسها الرثة. وتطلب إليهما السماح لها بالذهاب معهما للحفل. فترفضان. ويدخل والدها الذى يأمرها بإكمال أعمال المنزل. فتمثل لأمره. ويذهب الجميع للحفل. وتبقى

(١) ميريل بومون - روائع الباليه وأعلامه الجزء الأول - ترجمة أحمد رضا محمد رضا للدار المصرية للتأليف والترجمة - القاهرة ١٩٦٦ ص ٢٨٢.

سندريللا وحيدة حزينة بالمنزل جالسة بجوار المدفئة. ويتطاير من المدفئة بعض الشرر. تظهر بعده الجنية الطيبة. وتطلب إليها سندريللا مساعدتها من أجل الذهاب للحفل. فتوافق الجنية بشرط أن تعود إلى المنزل من قبل دقائق الساعة الثانية عشر ليلاً.

وتزودها الجنية بملابس لائقة وعربة تجرها الجياد. ويخرج الجميع على عجل للذهاب إلى الحفل.

ينتهي بذلك الفصل الأول. ويبدأ الفصل الثاني بمنظر داخل القصر، وهو القاعة التي سيقام فيها الحفل.

قد احتوى هذا العمل على مجموعة من الشخصيات التي كان لها دور رئيسي فيه، ألا وهم الملك والملكة اللذان يبدآن الدخول إلى القاعة والترحيب بالضيوف. يليهما الأمير الذي يعجب بالأختين. ويطلب منهما الجلوس بجانبه. ويتوالى دخول الوفود القادمة من الدول المجاورة لحضور حفل الأمير.

تقدم بعض الرقصات المميزة لهذه الدول، وهو مشهد تكرر في أعمال اشترك فيها كلٌّ من ماريوس بتي باه وإيفانوف مع اختلاف سيناريو العمل، مثل رقصات الشعوب في الفصل الثالث لباليه بحيرة البجع والرقصات الأسبانية والروسية والصينية في الفصل الثاني لباليه "كسارة البندق".

يعان الحاجب وصول أميرة مجهولة بصحبة عدد كبير من الحاشية. فينتبه لها الأمير. ويرحب بها. ويقدمها للملك والملكة. ويقوم بأداء رقصة ثنائية مع سندريللا مما يثير غيرة الأختين. وفجأة تعلن دقائق الساعة منتصف الليل

لنتذكر سندريلا تحذير الجنية. وتسرع خارجة من الحفل. وفي هذه الأثناء يتحول ثوبها إلى رداء بسيط. فيأمر الأمير أحد حراسه باتباعه. ويأتى إليه الآخر بفردة الحذاء التي تركتها خلفها، ويعلن الأمير أنه سيتزوج الفتاة التي سينطبق الحذاء على قدمها.

ينتهى الفصل الثانى بتزاحم الفتيات لتجربة الحذاء. يبدأ الفصل الثالث ببعض الخدم المنهمكين فى إعداد حفل الأمير فى حديقة القصر. ويدخل الأمير وحاشيته. يتابع الاستعداد للحفل الذى يعلن فيه الأمير عن خطبته. وتتسأل سندريلا آملّة فى استعادة حذائها ورؤية الأمير. وتظهر الجنية. وتلوم سندريلا على إغفالها تحذيرها. فتتوسل إليها سندريلا أن تسامحها. وتطلب مساعدتها. وفى هذه الأثناء تعلن الأبواق عن بدأ الحفل ودعوة الجميع إليه. ويدخل الملك والملكة إلى الحديقة ومعهما الأمير والضيوف. وتقوم المدعوات بتجربة الحذاء. فلا يلائم أيّ منهن. وتدخل سندريلا والجنية. فيطلب إليها الأمير أن تجرب الحذاء. فتفعل. ويناسب قدمها. فيعلن الأمير خطبته لها. وهنا يتوسل إليها الأختان أن تغفر لهما المعاملة السيئة. فتصفح عنهما سندريلا. وينتهى العرض باحتفال الجميع بخطبة سندريلا والأمير.

طبقاً للأسلوب المتبع فى إخراج الباليه والتصميم السينوغرافى فى تلك الحقبة الزمنية، فقد اعتمد المصمم، إلى حد كبير، على الإيماءات والتمثيل الصامت. قبل كل شيء يجب أن أقول إنه لا يفى بها أن نترجمها بكلمة "إيماءة". قد نترجمها بعبارة "التعبير غير اللفظي". لكن علينا أن نذكر أنها قد

تكون أو لا تكون جزءاً من التعبير غير اللفظي، قد ترافق أو لا ترافق الكلام، أو قد يجري تمثيلها مع الكلام. لنا أن نقول إذن إنَّ *Gestus*، أو "التعبير غير اللفظي" هو جزء من المحاكاة في أية مسرحية كما تبدو على خشبة. والـ "*Gestus* ("الإيماءة") في هذه الحالة تكون هي الحجر الوحيد – إن صح القول – في فسيفساء التمثيل غير اللفظي الذي يقدمه الممثل للجمهور. بعض هذه المحاكاة *Mimesis* قد يبذره الممثل كتأويله الخاص لما يقوله المؤلف. وبعضها ينص عليه المؤلف نصاً، سواء من خلال ما ينطوي عليه الحوار، أم عن طريق الإرشادات المسرحية الصريحة. هناك نوعان من "الإيماءة" لنا أن ندعوها الإيماءة "التي تصدر عن الممثل"، والإيماءة "التي يأمر بها المؤلف". غير أنَّ النوع الثاني، الذي يأمر به المؤلف، ليس مجرد جزء من المحاكاة. إنه أيضاً الموقف الذي تتخذه الشخصية، مع كلام يرافقه ويؤكد عليه أو من غير كلام، حسب طلب المؤلف. فالإيماءة، أو التعبير اللفظي، هنا، يكون في الواقع الطريقة التي تنقل بها الشخصية قصدها أو عاطفتها. ومع ذلك ربما كانت الإيماءة لا موقفاً وحسب؛ فالطريقة التي تمثل بها الشخصية قد تكون جزءاً عضوياً في فعل المسرحية بأكمله.

احتوى العرض، من جهة أخرى، على عدد محدود من الرقصات الكلاسيكية أشهرها "الرقصة الثنائية الكبرى" أو *Grand pas de deux* بين سندريللا والأمير، وهي من الأشكال الراقصة التي كانت لا تخلو منها الباليهات في ذلك الوقت، إلى جانب بعض الرقصات ذات الطابع الشعبي في احتفالات القصور

الملكية. واحتوى هذا التصميم على رقصة بولندية وأخرى روسية في الحفل الذي أقيم في قصر الأمير في الفصل الثاني.

باليه سندريلا / بروكوفيف

جاء باليه سندريلا موسيقى سيرجي بروكوفيف في ثلاثة فصول وسبعة مشاهد "وعُرض لأول مرة على مسرح البولشوى بموسكو في نوفمبر ١٩٤٥ تصميم المصمم الروسي زخاروف وإخراجه. وكان المؤلف قد بدأ كتابته عام ١٩٤٠ إلا أنه بسبب ظروف الحرب لم ينته منه إلا عام ١٩٤٤، يقول بروكوفيف عن سندريلا: "لم أكن أرى سندريلا شخصية ^(١) خيالية وحسب بل شخصية حقيقية تشعر وتعبر وتتحرك بيننا." قد يصيح الناقد الرومانسي قتلا: "طبعاً لنستعمل الخيال. ليست الفنون جميعاً تعتمد على الخيال؟" وبهذه القولة يشعر أنه صدع بالقول الفصل في الأمر، لكن المسألة تنطوي على غير ذلك: إذ لا بد للفنان من أن يهيئ ضروباً من التقاليد الفنية أو لنقل من القوالب المألوفة يضع بين أبعادها ما كان خيالاً طليقاً، وعلى الجمهور أن يتقبل هذه القوالب. فالناس حين يتحدثون لا يستعملون في حديثهم نغمات غنائية، غير أنهم يفعلون ذلك في "الأوبرا". ونحن نقبل هذا التقليد الفني في الأوبرا حين نتقبل القالب الأوبراني. (فلذا عجزنا عن تقبل القوالب المرسومة كما حدث لتولستوي إزاء الأوبرا الفاجنرية إذ هاجمها هجومه الساخر المشهور فإن

(١) زين نصار - دراسات موسيقية وكتابات نقدية - الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة

الأداء قد يبدو لنا مضحكا إلى حد بعيد). ولا يستطيع فنان واحد أن يخلق وحده جميع المرسومات والقوالب؛ لأنَّ هذه لا بد من أن تستند إلى قسط من القبول العام. غير أنه يجب أن يبعث فيها الحياة على طريقته الخاصة وإلا بقيت محض قوالب لا وسائل تبعث الحياة التخيلية والأبعاد الخيالية في عمل، هو، بالضرورة، محدد الجوانب.

يروى الباليه قصة الفتاة سندريللا التي تعيش مع أبيها وزوجته الشريرة وابنتيها القبيحتين ويسينون جميعاً معاملتها.

يبدأ الباليه بمعركة بين الأختين القبيحتين على شال إحداهما إذ تحاول كل واحدة أخذه من الأخرى. وتتدخل الأم لفض النزاع بقص الشال. فتسقطان على الأرض في غضب. وتعتقدان أن سندريللا هي السبب فيما يحدث لهما. فتبدآن في الهجوم عليها. ويتدخل الأب محاولاً إنهاء الموقف. لكن نظراً لضعف شخصيته أمام زوجته يظل عاجزاً. وفي هذه الأثناء تدخل سيدة عجوز تطلب طعاماً. فتتهرها الأم والابنتان. وأما سندريللا فتعطف عليها وتعطيها طعاماً. فتشكرها. وتخرج من المنزل.

يدخل أحد حاشية الأمير ليعلم عن دعوة الأسرة للحفل الذي سيقمه الأمير. وتبدأ الأم والابنتان في الاستعداد للحفل. ويرفض ذهاب سندريللا معهن لثيابها الرثة.

يذهبن إلى الحفل. وتبقى سندريللا وحيدة في المنزل. تدخل عليها السيدة العجوز التي تعطف عليها. فتجدها حزينة. تعبر سندريللا لها عن رغبةها

فكر وإبداع

الشديدة في الذهاب إلى الحفل. فتتحول السيدة العجوز إلى حورية. وتقدم لها الثياب المناسبة للحفل. وتحضر عربة تجرها الخيول البيضاء لتوصيها إلى الحفل. لكنها تطلب إليها أن تعود إلى المنزل مع دقائق الساعة الثانية عشر. تذهب سندريلا إلى الحفل. ويعجب بها الجميع. وينبهر بها الأمير. ويرقص معها. ويقع في حبها. وأثناء الرقص تعلن دقائق الساعة الثانية عشر بعد منتصف الليل، فتهرول سندريلا عائدة إلى المنزل. وأثناء ذلك تقع منها فردة الحذاء. ويأخذها الأمير بعد أن فشل في اللحاق بها.

تبدأ بعد ذلك رحلة البحث عن صاحبة الحذاء حتى يصل على منزل سندريلا. فتحاول كل من الابنتين لبس فردة الحذاء إلا أنهما تفشلان. وتحاول الأم ارتداء فردة الحذاء. فتفشل. وتحضر مقصاً. وتحاول قص أصابعها لإدخال قدمها داخل الحذاء. فتتقدم سندريلا لمنعها. وعندئذ تسقط منها فردة الحذاء. فيتعرف إليها الأمير. ويجتمع شملهما. وينتهي الباليه.

قد احتوى هذا السيناريو على مجموعة من الرقصات سواء كانت جماعية للكور دي باليه Corp du ballet أم فردية Solo أم زوجية Pas de deux. وأصبحت تلك الرقصات فيما بعد أهم ما يميز هذا الباليه من الناحية الفنية مثل الرقصة المزدوجة بين سندريلا والأمير في الحفل الذي أقيم في القصر، والرقصة الجماعية للجنّيات أثناء إعداد سندريلا للذهاب إلى الحفل والرقصة الثنائية بين زوجة الأب والأمير أثناء الحفل والتي عادة ما تقدم في طابع هزلي كوميدي. فقد اعتادت معظم فرق الباليه أن يقدم هذه الشخصية راقص متكرر

فى زى امرأة إمعانا فى الهزلية وتأكيدا للطابع الكوميدي. فمنهم من أذى رقصات بسيطة لهذه الشخصية واعتمد على الإيماءات. ومنهم من صمم رقصات ذات طابع كلاسيكى نسائى وارتدى فيها الراقص حذاء الباليه المخصص للوقوف على أطراف الأصابع "La pointe".

سندريلا زانيللا

يختلف عرض "سندريلا/ شتراوس" كثيراً من حيث الرؤية الفنية. قدّم هذا العمل لأول مرة المخرج الإيطالى ريناتو زانيللا عام ١٩٩٩ أداء فرقة باليه ستراسبورج موسيقى يوهان شتراوس.

يلتزم المخرج تارة بجميع الأحداث والشخصيات التى جاءت فى القصة الأصلية وتارة أخرى يقدم المخرج رؤيته الفنية الخاصة التى تعتمد على الشخصيات الرئيسية فى العمل وهى الرؤية التى قدمها ريناتو زانيللا. حيث اعتمد على الخط الأساسى للقصة، وهو ذهاب سندريلا لحفل الأمير، وتركها الحفل فجأة مع دقائق منتصف الليل لتبدأ رحلة الأمير فى البحث عنها.

على الرغم من انتماء هذا العمل إلى العروض الكلاسيكية المعاصرة فإنه اتسم بالرؤية الحداثيّة الشديدة خاصة فى عناصر العرض المساعدة للرقص وهى الديكور والملابس والإضاءة.

أما الموسيقى فهى ليوهان شتراوس وهى التجربة الوحيدة له فى موسيقى الباليه وعلى الرغم من أنه كتبها خصيصاً لهذا الباليه فإنها تشابهت إلى حد كبير بمقطوعات الفالس الشهيرة التى كتبها من قبل.

تبدأ قصة هذا العرض باستعداد كل من زوجة الأب والأختين للذهاب إلى الحفل للمقام بقصر الأمير وتوسل سنديلا لهن لكي يصطحبن معهن لكنهن يرفضن. ويأتى مدرب الرقص ومعلم الإتيكيت للمنزل لتدريب الأم والأختين على الرقص والتصرفات اللائقة أثناء الحفل. وينتهى الفصل الأول بذهاب زوجة الأب والأختين إلى الحفل وبقاء سنديلا وحيدة فى المنزل. يأتى إليها الساحر ويساعدها للاستعداد للذهاب لحفل الأمير. فيأتى لها بملابس جديدة وعربة تنقلها إلى الحفل.

قد حذف المخرج فى هذا الجزء السيناريو التقليدى للعرض الذى قدم على موسيقى بروكوفيف. تحضر فيه الساحرة على هيئة سيدة عجوز. تتحول إلى جنية طيبة. تساعد سنديلا للذهاب إلى الحفل. وقدم بدلا منها ساحرا يدخل إلى المسرح أو منزل سنديلا فى عربة يظب على تصميمها الطابع الحداثى هابطة من أعلى المسرح مستخدما التقنيات الحديثة فى الهندسة المسرحية.

ينتقل المخرج إلى الفصل الثانى الذى تدور أحداثه حول الحفل الذى يقيمه الأمير وقد غلب على الرقصات الطابع الاحتفالى. وتشابه مع التصميم الذى قدم على موسيقى بروكوفيف من حيث تتابع الرقصات بين الأختين راقصين من الضيوف والرقصة المزوجة بين زوجة الأب والأمير ذات الطابع الهزلى وبعض رقصات الضيوف التى قدمت جميعها فى تصميمات كلاسيكية معاصرة ثم الخطوة الثنائية الكبرى Grand Pas De Deux بين الأمير وسنديلا.

يختتم الفصل برقصة ختامية جماعية لجميع الشخصيات. وتترك سندريللا على أثرها الحفل عن طريق العربة التي يقودها الساحر تهبط من أعلى المسرح.

قد قام المخرج بتقديم رؤية فنية معاصرة ومختلفة عن النص الذي كتبته الكاتبة الروسية ليديا باشكوف إذ لا تفقد سندريللا حذاءها أثناء خروجها من الحفل لكنها تلقى به من العربة إلى الأمير ليكون دليله في العثور عليها فيما بعد.

يبدأ الفصل الثالث بعودة سندريللا إلى منزلها وتبديلها لثيابها واستعدادها للنوم.

وأضاف المصمم مشهداً لم يكن موجوداً من قبل في الروى الفنية السابقة ألا وهو مشهد الحلم لسندريللا. تحلم في منامها بالأمير. ويؤيدان معاً رقصة ثنائية كلاسيكية. تنتهى بعودة زوجة الأب والأختين من الحفل وإيقاظ سندريللا لمعاونتهن في خلع ملابس الحفل وخلودهن إلى النوم وإظلام المسرح وإسدال ستار أسود في مقدمة المسرح ودخول الأمير وأعوانه في مشهد سريع يعبر عن رحلة البحث عن سندريللا في إضاءة خافتة.

يرفع الستار مرة أخرى على منزل سندريللا. ويدخل الأمير وأعوانه إلى المنزل محاولين البحث عن صاحبة الحذاء. فتظهر الأم والأختان. ويتكرر المشهد المعتاد في الروى الفنية السابقة وهو محاولة الأختين ارتداء الحذاء في محاولة يائسة بينما سندريللا تختفى خلف مقعد كبير على ستار المسرح وفي

حوزتها الفردة الأخرى من الحذاء. وأثناء خروج الحاشية من منزل سنديرلا مع الأمير يلمح أحدهم سنديرلا وهي تخفى الحذاء فى ملابسها كي لا يراها أحد. فيخبر الأمير الذي يقوم بحيلة إذ يدعوهم جميعاً إلى الحفل الذى سيقام للإعلان عن خطبته. ويذهبن جميعاً إلى الحفل حيث تشتترط زوجة الأب على سنديرلا ارتداء الملابس التنكرية التى تعبر عن عروس مقنعة مضحكة حتى لا يتعرف عليها أحد.

وعند بدء الحفل يتوالى دخول المدعوين فى دخلات راقصة قصيرة كلاسيكية ذات طابع احتفالى. ويظهر الأمير الحذاء داعياً المدعوات إلى مخلولة قياسه. فتتزع سنديرلا الفردة الأخرى من الحذاء. وتخلع القناع ليتعرف عليها الأمير.

وينتهى العرض برقصة جماعية لكل المدعوين والأختين والأم. تعد الرؤية الفنية للمخرج ريناتو زانيللا الأحداث فى التناول. وقد جمعت بين الخط الدرامى الرئيس المعروف لقصة سنديرلا والرؤية الفنية الخاصة التى غلب عليها الطابع الحداثى فى أغلب العناصر الأساسية للعرض ما عدا الموسيقى.

فى عناصر التشكيل تميز الديكور بالطابع الحداثى. فلم يكثر المصمم من الوحدات الثقيلة على المسرح، وإنما اكتفى فى الفصل الأول بمقعد على يسار المسرح. واستخدم الفراغ المسرحى للحركة الراقصة. وحدد الحيز المكانى بالإضاءة.

وفي الفصل الثاني تميز ديكور الحفل الذي أقيم في قصر الأمير بوجود عمق في منتصف المسرح لأعلى استخدم مدخلا إلى القاعة التي أقيم فيها الحفل يدخل منه الراقصون بالتتابع. وتميزت الرسومات على الستائر الخلفية والجانبين ببعض النقوش ذات الطابع الملكي لكن من دون زخارف حيث اختار وحدة هندسية واحدة متكررة على جميع الستائر بلون ذهبي مع إضاءة ساطعة. تكرر المشهد الأول في الفصل الثالث وهو منظر مشترك والمشهد الثاني في ختام الباليه وهو القاعة التي أقيم فيها الحفل.

أما الملابس فقد عمد المصمم كريستيان لأكروا إلى استخدام الطابع الحداثي حتى في الرقصات الكلاسيكية. ارتدت الراقصات Tutu وهو الزي القصير المخصص للرقص الكلاسيكي. لكن أضاف إليه بعض الإكسسوارات الحديثة في الريش الملون والألوان الصاخبة الكثيرة إلى جانب استخدام الأقنعة للشخصيات الخرافية والحيوانات في حفل الأمير لتأكيد الطابع التنكري للحفل في الفصل الثاني. فكان بمثابة إحدى الكرنفالات الاحتفالية. وخرج تماما عن الطابع الكلاسيكي لاحتفالات القصور التي شوهدت في الرؤى الفنية العديدة للباليهات الكلاسيكية المعروفة السابقة. وتميزت ملابس الشخصيات الرئيسة وهي سندريللا وزوجة الأب والأختين والأمير بالطابع المعاصر الواقعي التي تماثل إحدى عروض الأزياء الأوروبية.

أما التصميم الحركي: فعلى الرغم من الطابع الحداثي الذي اتسم به العرض فإن المصمم/المخرج التزم بالأداء الكلاسيكي في جميع الرقصات في

أشكاله الفنية المختلفة من رقصات فردية أو ثنائية قصيرة أو جماعية حتى الشكل الكلاسيكي التقليدي للرقصة الثنائية الكبرى التي قدمت بين سندريلا والأمير في الفصل الثاني.

وكان الاعتماد على الرقص بشكل أساسي. ولم يلجأ المصمم إلى استخدام عنصر الباتنومايم أو الإيماءات الصامتة بجانب الرقص. وتعتمد إلى التعبير عن الخط الدرامي للقصة بحصر رؤيته للعرض في شكل مجموعة من الرقصات المتتابعة.

فيبدأ الفصل الأول برقصة فردية لسندريلا ثم رقصة للأختين مع مدرب للرقص ومدرب الإتيكيت. وانتهى الفصل برقصة ثنائية بين سندريلا والسحر ثم رقصة جماعية بمثابة كودة لمجموعة من الفتيات وهن الوصيفات اللاتي صحن سندريلا للحفل.

وأما الفصل الثاني فقد تميز بمجموعة من الرقصات. بدأت برقصات كلاسيكية للمدعويين في شكل دخلات قصيرة ثم رقصة فالس جماعية. تليها رقصة بين زوجة الأب وأحد المدعويين. وعند دخول سندريلا تقوم بأداء رقصة منفردة قصيرة تجذب إليها نظر الأمير.

وتؤدي بعدها الأختان رقصة رباعية مع اثنين من المدعويين ذات طابع كوميدى.

وأما الرقصة الثنائية الكبرى الأولى في هذا العمل فيؤديها الأمير مع سندريلا. وتنتهى بإهداء الأمير لسندريلا حذاء من الكريستال تعبيراً عن إعجابه بها. ويمثل هذا الجزء اختلافاً في الرؤية الفنية عن النص الأصلي.

يختتم الفصل برقصة جماعية تنتهى بإعلان الساعة دقات منتصف الليل. تسود حالة من الهرج والمرج على المسرح. ويخرج الجميع خلف عربة سندريلا التى يقودها الساحر.

يحتوى الفصل الثالث على مجموعة من الرقصات الكلاسيكية المعاصرة. تبدأ بالرقصة الثنائية بين سندريلا والأمير التى تعبر عن حلم سندريلا تعقبها رقصة لمجموعة من الأطفال فى ملابس ملانكية تعبيراً عن حب سندريلا والأمير وهى رؤية فنية خاصة بهذا العرض لم يسبق تقديمها.

وأما المشهد الأخير من الباليه فيحتوى على رقصة ثنائية كبرى أخيرة بين الأمير وسندريلا. التزم فيها المصمم بالشكل الكلاسيكى التقليدى للرقصات الثنائية الكبرى ثم رقصة بطينة ثم رقصات فردية متتابعة لكل من سندريلا والأمير ثم كودة أو ختام يجمع بينهما.

ويختتم الباليه برقصة جماعية تعتمد على خطوة الفالس فى تشكيلات دائرية متنوعة لجميع الشخصيات المشاركة فى العمل.

تعد الرؤية الفنية التى قدمها ريناتو زانيللا من أصعب الرؤى من حيث التصميم الحركى؛ فقد اعتمد فى المقام الأول على عناصر الرقص الكلاسيكى المعاصر من دون اللجوء إلى عناصر أخرى مساعدة كالتمثيل الصامت أو

الرقصات الشعبية التي اعتاد مصممو الباليه إدخالها ضمن سياق الخط الدرامي. مع ذلك، فاللجوء إلى هذه الرؤية الفنية ظهر بشكل أساسي في العروض الكلاسيكية المختلفة التي قدّمها كل من ماريوس بتي باه وإيفانوف لكنها لم تلعب دوراً أساسياً في عروض الباليه المعاصر سواء الجديد أم عند تكرار الأعمال مع اختلاف الرؤى الفنية.